艺术学中国学派的反思和展望

彭　锋
(北京大学 艺术学院, 北京 100871)

摘　要: 近百年来,艺术学中国学派被一再提起。今天的艺术学中国学派的建设需要在全球视野和当代美学下进行,它们既有别于一百年前的国际视野和现代美学,也有别于五十年前的世界视野和后现代美学。今天的艺术学中国学派建设的目标,是将中华美学精神和人类命运共同体意识结合起来,创造出属于这个时代的艺术作品和艺术理论。

关键词: 艺术学;中国学派;国际;世界;全球

中图分类号:J 12　　**文献标识码:** A　　**文章编号:**1000-5919(2021)04-0104-08

近年来,艺术学领域的"中国学派"呼声甚高,成为中国艺术学的热门话题。尤其是中国电影学派、中国舞蹈学派、中国乐派和中国艺术学理论学派,将中国艺术学派的讨论推向了高潮。再联系到美术领域中的"中国表现""中国意象""中国写意",戏剧领域中的"写意戏剧",以及设计领域所形成的"中国风""艺术学中国学派"的呼声几乎涵盖全部艺术门类。不过,学术界对于艺术学中国学派的理解非常不同,以至于出现一些不必要的争论。如果我们能够就相关问题做些澄清,或许可以避免某些争论。特别是对于提出艺术学中国学派的背景、实质和诉求需要有深入的分析。

一、似曾相识的问题

任何中国学派的提出都是有它的针对性。毋庸讳言,中国学派针对的是外国,尤其是比中国更强大的外国,具体说来就是西方。这里的"西方"主要是一个文化概念,包括欧洲和深受欧洲文化影响的国家和地区。"中国"不仅是一个文化概念,而且是一个政治概念,它不包括深受中国文化影响的其他国家。事实上,"中国"与"西方"是在相互对照中彼此建构自己的内涵。就像韩瑞(Eric Hayot)等人指出的那样,"中国"是被西方建构起来的,这并不是什么新鲜的观点。①根据同样的原理,我们也可以说,"西方"是被中国建构起来的。中国与西方之所以能够相互建构,原因在于它们在诸多方面都能够构成势均力敌的"对手"或者"异域"。于连(Francios Jullien)就非常肯定地指出:"从严格意义上讲,唯一拥有不同于欧洲文明的'异域',只有中国。"② 具体就艺术来说,由于中国艺术具有悠久的历史、强大的传统、独特的概念和知识系统,尽管西方现代性席卷全球,但西方艺术从来就没有征服中国。正如卡特(Curtis Carter)指出的那样,"尽管几个世纪来,西方通过各种努力将艺术带入中国,但西方艺术一直不能成功地在中国建立霸权式的主导地位"③。当然,这不是说,中国与西方两种艺术是在完全隔绝状态

收稿日期:2021-03-02
作者简介:彭锋,男,湖南祁东人,北京大学艺术学院暨美学与美育研究中心教授。
基金项目:国家社科基金艺术学重大项目"中国乐派研究"(项目编号:19ZD13)的阶段性成果。

① Eric Hayot etc, "Sinographies: An Introduction," in Eric Hayot etc, *Writing China: Sinographies* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, p. xi.
② 杜小真:《远去与归来:希腊与中国的对话》,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 5 页。
③ 柯蒂斯·卡特:《跨界:美学进入艺术》,安静译,郑州:河南大学出版社 2016 年版,第 347 页。

下发展起来的,保持着老死不相往来的状态。就像中国与西方是在相互对照中界定自身一样,它们也是在相互借鉴中不断发展。进入19世纪以后,尤其是自鸦片战争以来,中国与西方之间的碰撞与借鉴愈演愈烈。为了中国艺术的身份,“中国学派”以不同的方式被一再提起。百年前倡导的国画、国剧和国乐①,与今天倡导的“艺术学中国学派”大同小异。

不过,如果仔细甄别,不同时期提出“中国学派”的诉求不同。简要地说,在一百年前提出“中国学派”的主要目的,是如何在西方艺术的冲击中保全中国艺术的身份。今天提出“中国学派”的主要目的,是如何在构建人类命运共同体中发挥中国艺术的影响。从另一个角度说,一百年前是如何让西方艺术在中国“本土化”的问题,一百年后是如何让中国艺术在世界“国际化”的问题。因此,今天倡导的“艺术学中国学派”不是简单重复,不是历史轮回,而是螺旋式上升。借用丹托(Arthur Danto)的说法,这里存在一种充满哲学意味的“不可识别性”(indiscernibility)问题。②在丹托看来,那些表面上不可识别的东西之间的区别,是一种思想上的区别,而不是感知上的区别。对于这种区别,丹托借用青原惟信禅师的语录来加以说明——它们是觉悟上的区别、境界上的区别,而不是物理上的区别、对象上的区别。在文化艺术领域,百年前提出“中国学派”与百年后提出“中国学派”表面上看起来惊人地相似,实际上有了重要的不同。它们之间的差别,无异于“见山是山”与“见山还是山”之间的区别。

二、互补的现代性

要理解百年来的中国艺术学的深刻变化,需要回到中国艺术现代转型的现场,需要重视“见山是山”与“见山还是山”之间的中间环节。按照青原惟信的语录,这个中间环节是“见山不是山”。就中国艺术传统来说,中国艺术的现代转型多少也带有否定的意味,包含“见山不是山”的环节。

关于中国艺术的现代转型,目前已经有不少学者在做深入研究,其中潘公凯和他的团队用十多年的时间完成的“中国现代美术之路”研究,是门类艺术的现代转型研究中最深入和系统的成果。在潘公凯看来,中国的现代性与西方的现代性不同:后者是原发现代性,前者是继发现代性。继发现代性一方面受到原发现代性的影响,另一方面也有了对原发现代性的反思和选择的余地,因此继发现代性有了原发现代性所缺乏的“自觉”。也正因为如此,继发现代性比原发现代性更为复杂。就中国现代美术来说,它不是对西方现代美术的重复,而是表现为“传统主义”“融合主义”“西方主义”和“大众主义”四者之间的并存和竞争关系。③

潘公凯尤其看重的是“传统主义”与“西方主义”之间的关系。基于潘天寿的“中西绘画要拉开距离”的主张,潘公凯发展出“中西方两大绘画体系互补并存、两端深入”的主张。④所谓“两端”指的是“中国的传统”和“西方的现代”。在潘公凯看来,中国现代美术应该是“中国的传统”与“西方的现代”两大体系互相补充、共同存在。我们一方面要继承和发扬“中国的传统”,另一方面要学习和借鉴“西方的现代”。潘公凯的这种主张与他总结出来的“四大主义”都不相同。表面上看,它接近“融合主义”,实际上它是“二元主义”,而且是静止的“二元主义”,而非动态的“二元主义”。所谓静止的“二元主义”,指的是“中国的传统”与“西方的现代”之间的对立不仅无法调和,而且无法转化。动态的“二元主义”与此不同。在动态的“二元主义”中,对立的双方是可以转化的,如同阴阳关系一样。甚至可以说,二元对立

---

① 彭锋:《国剧、国画与国乐》,《音乐研究》2019年第1期,第18—27页。

② 丹托将“不可识别性”由艺术哲学问题发展成为一般哲学问题,见 Arthur Danto, *Connections to the World: The Basic Concept of Philosophy*, Berkeley CA: University of California Press, 1997, pp. 6-14.

③ 具体论述见潘公凯:《中国现代美术之路:“自觉”与“四大主义”——一个基于现代性反思的美术史叙述》,《文艺研究》2007年第4期,第112—130页。

④ 潘公凯的主张见林宸胄、潘公凯:《专访潘公凯:中国美术高等教育——“大美术”视野下的跨越式发展》,《美术观察》2018年第11期,第22—36页。

的目的,是为了推动调和与转化。不仅如此,潘公凯观察到的“两端”,既不符合逻辑,也不符合事实,而是他心目中的理想。在他看来,“中国的传统”与“西方的现代”是现代美术中最有价值的部分,因此要对这“两端”开展深入研究。但是,如果我们认真研究“西方的现代”,就会发现它与“中国的传统”不构成对立,在某种程度上它们是盟友。与“中国的传统”和“西方的现代”共同对立的,是“西方的古典”。因此,如果继发现代性真的是互补的现代性,那么中国现代美术中构成互补的“两端”应该是“中国的传统”与“西方的古典”。事实上,对“中国的传统”形成冲击的,不是“西方的现代”,而是“西方的古典”。如果从美学上来讲,中国现代美术中的这种互补性会更加清晰。宏观上看,美学可分为再现与表现两大派别或者类型。“西方的古典”在总体上属于再现美学,“中国的传统”和“西方的现代”在总体上属于表现美学。构成“两端”的不是“西方的现代”与“中国的传统”,而是“西方的古典”与“中国的传统”。中国美术的现代进程,实际上是体现再现美学的写实艺术的传播和发展。

对于中国艺术中的这种互补的现代性,吕艺生在舞蹈领域中观察到的“反向交替”现象比潘公凯在美术领域观察到的“两端深入”更加接近实际。吕艺生赞同叶宁对中西舞蹈的观察结果:西方舞蹈侧重再现说,中国舞蹈侧重表现说。这是就西方与中国的舞蹈传统而言。在此基础上,吕艺生观察到中西舞蹈两种不同的现代进程:

> 有趣之处在于,到了现当代,中西方舞蹈出现了截然相反的方向。这个界限恰好都是在 20 世纪初。那时候,西方产生了完全有别于芭蕾舞的现代舞,在舞蹈创作方向上来了个 180°大转弯,从摹拟生活和大自然的戏剧道路上,一步跳到抽象表现主义。而那时候中国刚刚推翻清王朝,在引进西方学校式教育时也引进了舞蹈教育;在原来的宫廷乐舞早已被丢弃的情况下,出现了完全新的舞蹈课;之后又有出去留学者,带回了西方舞蹈;而在他们开始从事创作时,因为种种原因,一步迈向了以叙事性为主流的现实主义道路。这就呈现了一个反转态势,我把这种不同时期的彼此重复称为“反向交替”现象。①

吕艺生观察到的“反向交替”现象,不仅存在于舞蹈领域,在全部门类艺术中这种现象都非常突出。在哲学领域也有类似现象。张世英就观察到,中国哲学与西方哲学中占主导地位的思想不同,前者是天人合一,后者是主客二分,由此形成了中国哲学与西方哲学不同的现代进程:西方哲学的发展是由主客二分走向天人合一,中国哲学的发展是由天人合一走向主客二分。②“反向交替”现象不仅存在于继发现代性的中国,也存在于原发现代性的欧洲。“这一历史性转变像是西方重复了中国古代,而中国则重复了西方古代,这就是‘反向交替’现象。”③这里有两个要点值得我们注意:

第一个要点是,“中国的传统”与“西方的古典”的不同,是推动人类艺术走向现代的强大动力,也是推动人类文明自我认识的强大动力。如果没有这种差异,没有他山之石,人类艺术的发展就会失去动力。借用于连的话来说,这就是“通过他者认识自我”④。在这里,我们还可以继续说“通过他者建构自我”。于连选择中国与我们选择欧洲有同样的诉求,都是通过他者来认识和建构自我。

第二个要点是,现代性并非西方的发明,而是跨文化合作的结果。现代性之所以被视为西方的成就,原因在于西方文化政治的建构和伪饰。正如包华石指出:“自从 18 世纪以来,‘现代性’在文化政治战场的修辞功能就是将跨文化的现象重新建构为纯粹西方的成就。……我们不该将‘现代性’看作是不可辩驳的理论,它原来是经过伪饰的东西,它的实际面貌是跨文化的、多彩多样的,只是它的面具是西方式的。这是现代艺术历史的奇妙奥秘。”⑤对于现代艺术为什么必须是跨文化的和国际化的,包华石

---

① 吕艺生:《中外舞蹈“反向交替”现象的启示》,《文化艺术研究》2019 年第 2 期,第 42 页。

② 张世英:《天人之际: 中西哲学的困惑与选择》,北京: 人民出版社 1995 年版,第 3 页。

③ 吕艺生:《中国舞蹈学的期待——写在新中国成立 70 周年》,《北京舞蹈学院学报》2019 年第 2 期,第 3 页。

④ 杜小真:《远去与归来:希腊与中国的对话》,第 8 页。

⑤ 包华石:《中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,《文艺研究》2007 年第 4 期,第 144 页。

做了这样的解释:“因为只有跨文化的艺术品才有能力超越一个国家‘本土性’的传统而成为用于文化竞争的国际性的产品,即艺术家在创造的过程当中一直要参照他国的艺术品。因此我认为现代性的艺术必定是跨文化的而国际性的艺术。”①

既然现代性是跨文化和国际化的结果,无论在中国还是西方,都必然会出现“反向交替”现象,因为只有吸收了外来文化才能形成跨文化和国际化。就中国与西方处于对照的两端来说,它们只有相互吸收和借鉴,才能形成自己的现代艺术。这就可以解释为什么在中国和西方的艺术现代性进程中都会出现“反向交替”现象。

问题不是是否存在“反向交替”现象,而是如何评价这种现象。在对待他者的态度上,中国与西方有很大的差异。西方人擅长将外来文化伪装为自己的发明,正如包华石在考察英国园林的称呼的变迁之后指出的那样,“‘现代性’这个概念的说服力源于它能让欧洲人将他们文化中跨文化的因素转成为自己国家的纯粹产品”②。中国人则表现出不同的态度,要么弘扬国粹而排斥外来艺术,要么全盘西化而抛弃自身传统。无论是哪种态度,都不能顺利完成“反向交替”或者“互补的现代性”。正因为如此,中国现代艺术进程体现得比较曲折。

这样的现代性进程会形成怎样的结局呢?潘公凯的“四大主义”和吕艺生的“反向交替”指向的都是多元共存,也就是说中国现代艺术中既有中国的成分也有西方的成分,它们可以是彼此独立的,也可以是相互融合的。不过,彼此独立形成的多样性与相互融合形成的多样性非常不同,前者可以称为“存有性多元论”,后者可以称为“标记性多元论”。

就艺术来说,所谓“存有性多元论”,指的是各种形式的艺术独立存在,在相互对照中保持自己的身份,这些各自独立存在的艺术加在一起形成艺术的多样性,例如西方艺术与中国艺术彼此独立,相互对照,它们加在一起形成艺术的多样性。所谓“标记性多元论”,指的是每种形式的艺术都兼容其他形式的艺术,于是每种艺术都体现了多样性,例如西方艺术兼容中国艺术,形成“西—中艺术”,中国艺术兼容西方艺术,形成“中—西艺术”。由于实际上的兼容或者说存有意义上的兼容非常困难,而且兼容的成分毕竟有限,这种意义上的兼容通常发生在语言叙事层面,因此称之为“标记性多元论”③。为了叙述方便,我们可以将“标记性多元论”称为“浅层多元论”,将“存有性多元论”称为“深层多元论”。“浅层多元论”是现代性进程的必然结果。跨文化和国际化导致的“你中有我,我中有你”,不可避免会形成文化匀质化。就中国与西方艺术来说,无论最终的结果是“西—中艺术”还是“中—西艺术”,它们都是一种类似的艺术。遗憾的是,艺术和文化的浅层化和匀质化,已经成为现代文化的事实。

三、写意:艺术学中国学派的美学阐释

避免艺术和文化的浅层化和匀质化,或许可以诉诸“存有性多元论”。与“标记性多元论”追求的浅层融合不同,“存有性多元论”追求深层对照。丹托和塔米尼奥(Jacques Taminiaux)都认识到,艺术风格都是成对出现的。④对风格了解得越多,对其中任何一种风格的理解就越深。跨文化和国际化的目的,尤其是就艺术来说,就像前面指出的那样,很有可能不是文化融合,而是更加深刻的自我理解和自我建构。在这种意义上,如果潘公凯找准了相互对照的“两端”,他的“两端深入”的主张就很有启示。根据

---

① 包华石:《现代主义与文化政治》,《读书》2007 年第 3 期,第 17 页。

② 包华石:《中国体为西方用:罗杰·弗莱与现代主义的文化政治》,第 142 页。

③ 梅勒(Hans-Georg Möller)从结构主义符号学的角度“存有”“代表”“标记”做出了明确的区分,参见 Hans-Georg Möller, “Before and After Representation,” *Semiotica*, Vol 143, No 1 (2003), pp. 69-77。

④ Arthur Danto, “The Artworld,” *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19 (1964), pp. 582 - 583; Jacques Taminiaux, *Poetics, Speculation, and Judgment: The Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology*, trans. Michael Gendre, Albany, NY: State University of New York Press, 1993, p. 62.

前面的论述,与中国传统艺术形成对照的不是西方现代艺术,而是西方古典艺术。西方古典艺术与中国传统艺术的对照,体现为写实与写意的对照,因此通过对写意的挖掘,我们很有可能找到艺术学中国学派的美学基础。

对于写意,人们经常借用齐白石的说法,用“之间”来界定它。① 为了澄清写意,我区分了“言”“意”“理”②。“言”相当于符号的能指或者艺术中的媒介,“理”相当于符号的所指或者艺术中的题材,“意”介于言与理之间、能指与所指之间、媒介与题材之间。在一分为二的本体论框架中,事物被区分为主观与客观、心理与物理、抽象与具象,等等,因此很难确定介于“言”“理”之间的“意”的本体论地位,因此只能用“之间”来指称它。从这种意义上来说,写意艺术都具有双重性(twofoldness)。西方美学家在绘画、戏剧、音乐等艺术中也发现了双重性。③中国写意艺术与这些西方艺术之间的区别在于:前者不仅具有双重性,而且具有三重性。换句话来说,用“之间”还不能完全刻画写意的特征,还需要用“之外”来刻画。写意具有“之间”和“之外”的特征。如果说“之间”指的是媒介与题材的交织或交叠,“之外”指的是对媒介和题材的超越。写意艺术既追求“之间”的动态,又追求“之外”的超越。④

我们从写意去挖掘艺术学中国学派的美学基础,有理论和现实两方面的考量。从现实方面来看,写意是近年来美学、艺术理论和艺术批评中的热门话题,而且表现为艺术家创作的自觉追求。从理论方面来看,写意具有很强的阐释力和很大的理论生成空间。写意一方面可以传承中国传统美学和传统艺术,另一方面可以与西方现代美学和现代艺术形成对话关系,更重要的是可以为阐释艺术在人工智能时代的意义提供可能。舒斯特曼(Richard Shusterman)曾经以电子人的科幻故事来解释艺术和审美经验在维持人的存在方面所发挥的重要作用:在艺术的创造、解释和评价上,电子人有可能比人类更加出色,但是电子人对它处理的艺术没有任何感受,而人类则有令人激动的审美经验。“要是彻底将审美经验从我们人类文明中剔除出去,那么我们就会完全被改造为那种电子人或者被电子人所灭绝”⑤。写意美学和写意艺术对“之间”的动态和“之外”的超越的追求,目的就是制造和唤起不能作为数据来处理的审美经验。在人工智能时代,艺术的主要功能很有可能不是再现、表现甚或创造,而是借助它激发的审美经验来确保人的身份。

四、事件:艺术学中国学派的社会学阐释

对于创建艺术学中国学派的现象,写意概念无法单独承担起全部阐释任务。我们可以从类比的角度来思考一下:西方古典再现性艺术经过与中国传统写意性艺术的对照和融合之后形成了其现代表现性艺术,中国传统写意性艺术经过与西方古典再现性艺术的对照和融合之后会形成怎样的艺术呢? 我

---

① 齐白石:“作画妙在似与不似之间,太似为媚俗,不似为欺世。”参见王振德、李天庥:《齐白石谈艺录》,郑州:河南美术出版社 1996 年版,第 70 页。

② 彭锋:《什么是写意?》,《美术研究》2017 年第 2 期,第 21—26 页。

③ 绘画中的双重性是沃尔海姆长期致力于阐释的问题,概要性的论述见 Richard Wollheim, “On Pictorial Representation,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 3 (1998), pp. 217-226。在沃尔海姆的绘画双重性理论的启发下,其他美学家发现在其他门类艺术中也有双重性问题,如斯密斯(Murray Smith)涉及戏剧和电影中的人物的双重性,参见 Murray Smith, “On the Twofoldness of Character,” *New Literary History*, Vol. 42, No. 2 (2011), pp. 277-294);纳内(Bence Nanay)涉及音乐的双重性,参见 Bence Nanay, “Musical Twofoldness,” *Monist*, Vol. 95, No. 4 (2012), pp. 606-623。

④ 具体论述参见彭锋:《双重性与三重性——兼论戏剧类型和写意戏剧的特征》,《戏剧艺术》2020 年第 3 期,第 12—21 页。

⑤ Richard Shusterman, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca NY: Cornell University Press, 2000, p. 31.

想它应该不是重复中国传统的写意性艺术,否则就没有现代性可言;也不是翻版西方现代表现性艺术,否则就进入文化匀质化的死胡同;中国现代艺术很有可能是一种崭新的事件性艺术。

用事件性来解释艺术或者将艺术视为事件,近来在美学界逐渐流行起来,论者多半援引欧陆哲学家德勒兹、巴迪欧、朗西埃、齐泽克等欧陆哲学家的观点。不过,需要注意的是,这些欧陆哲学家著述中的事件概念,不是专门用来讨论艺术的,而是用来解释更广泛的人类社会实践,当然艺术也被包含在内。另外,不是所有的艺术都具有事件特征,从某种角度来说,艺术具有反事件或者抵制事件的特征。当柏拉图将艺术视为模仿的时候,当 18 世纪欧洲美学家将艺术视为无利害静观对象的时候,艺术都不具备事件特征,即使具备事件特征,与其他人类活动相比,也不够典型。因此,当我们使用事件来阐释艺术的时候,需要有更仔细的甄别,以免有关论述显得大而无当或者隔靴搔痒。

事实上,事件并不是一个难以界定的概念。通过与事物、事实、属性、行动等的对照,我们就能够确定事件的基本内涵。简要地说,事件就是发生的事情。事件不是事物,事物只是存在而非发生。事物的空间边界清晰而时间边界模糊,事件的时间边界清晰而空间边界模糊;事物可以在空间中移动,事件不能在空间中移动。事件也不是事实:事件是具体的,在时空中发生的;事实是抽象的,是无时间性的。事件还不是属性,属性可以反复出现,而事件通常只是偶尔发生。与事件接近的是行动。不过,行动与事件也稍有不同。行动指的是行动者与事件之间的关系,也就是所谓的“导致”关系。行动是行动者导致的事件,事件则不一定都是行动者导致的。如果行动是这种“导致”关系,那么它就像属性那样可以反复出现。①从总体上来说,事件是发生的、有强度和新异性的,因而也是不可重复的。

近来热议的艺术学中国学派适合用事件理论或者事件美学来解释。首先,艺术学中国学派的提出本身就是一个事件,如果说它不是一个艺术事件,至少是与艺术有关的学术事件。这种意义上的学术事件与中国崛起的政治和社会事件密切相关,因此近来热议的艺术学中国学派与百年前倡导的国画、国剧和国乐貌似相似而实质不同。其次,艺术学中国学派的建设,从全球范围来看,不是艺术兴旺发达的时代,而是艺术被宣布终结的时代。我们需要一种新的艺术观和艺术史观,才能担负起艺术学中国学派建设的重任,才能对“艺术终结”做出回应。我将这两方面概括为美学诉求和社会学诉求,尽管二者之间有联系,但分开来处理有助于为艺术学中国学派的建设提供理论支撑。

事件美学与写意美学具有衔接关系。在刻画写意美学的时候,我们用到了“之间”和“之外”。任何追求“之间”的艺术,都内在地具有事件性,因为“之间”给出的不是事物,而是事物发生的条件。如果我们将中国艺术追求的事物称为意象或者意境的话,那么它们并不直接给出意象或者意境,而是给出意象或者意境产生的条件。意象或者意境是在道与器、心与物、情与景等等之间发生的。“之间”必然包含着事件的发生。中国传统艺术的作品概念并不是非常明确,例如音乐、舞蹈都没有明确的作品概念,与其将它们理解为作为事物的作品,不如将它们理解为作为事件的行为。即使有明确作品概念的艺术形式,如绘画,也保留着明显的事件的痕迹,并将这种痕迹作为审美价值来追求,因此中国绘画美学尤其重视笔墨的审美价值。

由于中国美学重视的是作为过程的艺术行为而非作为结果的艺术作品,因此无论是写意美学还是事件美学,都可以避免艺术的终结,或者说在艺术终结之后开启艺术的新生。所谓艺术的终结,尤其是经过丹托和贝尔廷(Hans Belting)等人的阐发而在全球范围内产生巨大影响的艺术终结论,实际上指的是围绕艺术作品的叙事无法进行了。换句话说,在艺术的可能性已经被穷尽的情况下,要创造出全新的、令人震惊的艺术作品已经不再可能。但是,艺术行为的结果不只是艺术品,还有艺术家。如果围绕艺术品的叙事真的无法进行下去了,或许就开启了围绕艺术家的叙事的新时代。正是在这种意义上,我

---

① 关于事件的界定见 R. Casati and A. Varzi, “Events,” in E. N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, https://plato.stanford.edu/entries/events/

曾经预测,在不久的将来,艺术家比艺术品更重要。换句话说,将人做成艺术品比将物做成艺术品更重要。①

人是社会性的存在,因此艺术家不仅是艺术界的成员,也是更大的社会的成员。写意美学中的“之外”指向某种超越性的维度,这种超越性的维度既可以是形而上的意味,也可以是广大的社会生活。就将艺术纳入整个社会生活中来考量这一点来说,事件比写意更有优势。在德诺拉(Tia Denora)等人的艺术社会学研究中,这种优势已经被展示出来了。德诺拉不仅强调音乐内部的事件性,而且强调音乐是艺术介入社会的行动,是更大的社会行为的产物。②

五、全球视野下的艺术学中国学派

用写意和事件,从美学和社会学上来刻画艺术学中国学派,与今天的全球视野和人类命运共同体意识密切相关。写意和事件中包含的时间性和流动性,是全球视野和人类命运共同体意识的必然要求。

前文已经指出,艺术学中国学派并非今天提出的新主张,自 20 世纪初以来,它以不同的形式反复出现。从大的框架上来讲,艺术学中国学派的提出经历了现代、后现代和当代三个阶段,与它们对应的视野是国际的、世界的和全球的。

对于国际的、世界的和全球的三种视野之间的区别,蔡宽量(Daniel K. L. Chua)有一个精要的表述:国际意味着遍地都是相同。世界与国际相反,意味着遍地都是差异。全球又跟世界不同,它意味着差异不是静止的、绝对的,而是关联的、互动的。蔡宽量用一个图表来表达这三种视野的不同:③

国际	遍地是相同的	整　合
世界	遍地是差异的	分类学
全球	关联着的差异	生态学

20 世纪初以来,由于现代性的强烈冲击,中国艺术全面采取了西方古典艺术的模式和标准,努力将中国艺术改造得与国际艺术相同。这里的国际艺术其实就是欧洲古典艺术,几乎所有与艺术和美学有关的国际学会,最初都是在英法德三种语言的学术圈的基础上建立起来的。古典具有经典和标准的含义,现代性从欧洲向全球其他地区和文化蔓延,实际上就是欧洲经典和标准的输出。现代性的蔓延与欧洲艺术内部的现代进程不同,欧洲艺术内部的现代进程是借助外来文化来反对自己的经典。正因为如此,叶宁和吕艺生观察到了“反向交替”现象。从总体上来看,与国际视野相应的是现代艺术。由于推行一致性或者一个标准,现代艺术或者艺术领域中的现代化对于传统艺术破坏是显而易见的。

进入 20 世纪 80 年代以后,由于后现代思潮的影响,多样性成为艺术和美学自觉追求的目标。“越是民族的就越是世界的”,从后现代美学和世界视野的角度来看,是成立的。世界视野和后现代美学避免了国际视野和现代美学的削足适履,但也限制了艺术的发展。在世界视野和后现代美学中,艺术的差异性得到全部肯定,维持与众不同成为艺术的最高目标,艺术也因此成为文化遗产,失去发展的动力,既无法与所在社会发生关系,也无法与别的艺术发生关系。

全球视野和当代美学强调流动性。艾尔雅维茨(Ales Erjavec)尤其强调全球化与当代美学之间的

---

① 参见彭锋:《艺术终结与禅》,《文艺研究》2019 年第 3 期,第 5—14 页;彭锋:《也许艺术家比艺术品更重要》,《艺术评论》2004 年第 4 期,第 7—9 页。

② 提亚·德诺拉(Tia Denora)的文本中,事件与行动就没有做严格的区别。她的音乐理论既可以称之为音乐事件理论,也可以称之为音乐行动理论。关于音乐事件理论,参见 Tia Denora, *After Adorno*: *Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003。关于音乐行动理论,见 Tia Denora, *Music-in-Action*: *Selection Essays in Sonic Ecology*, London: Routledge, 2016。

③ 蔡宽量:《展望全球音乐学》,徐璐凡译,《音乐艺术》2020 年第 1 期,第 142—144 页。

关联。在他看来,全球化带来的流动性和去中心性,与美学学科特有的弹性和包容性相关。流动性强调的是关系,而非界定。艾尔雅维茨说:“作为不同甚至冲突的知识和理论话语领域的一个充满分歧的集合体,美学只有在它不被严格界定的时候才有可能。尽管它携带的普遍意义比较模糊,但正是这种特征让它可以成为一个全球概念。”①如果说国际视野和现代美学推行强普遍性,世界视野和后现代美学推行强差异性,那么全球视野和当代美学推行弱普遍性和弱差异性,没有一成不变的戒律可以阻止新的艺术事件的发生。

从宏观上来讲,适应今天的艺术学中国学派的建设的视野和美学,既非一百年前的国际视野和现代美学,也非五十年前的世界视野和后现代美学,而是当前的全球视野和当代美学。我们期待艺术学中国学派的建设,能够将中华美学精神和人类命运共同体意识结合起来,创造出属于这个时代的艺术作品和艺术理论。

Reflection and Prospect of Chinese School of Artistic Science

Peng Feng

(*School of Arts*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: Over the past century, the Chinese school of artistic science has been mentioned again and again. The construction of the present-day Chinese school of artistic science should be carried out in the global vision with contemporary aesthetics, which is different both from the international vision of a century ago with modern aesthetics, and from the worldwide vision of fifty years ago with post-modern aesthetics. The goal of the construction of the present-day Chinese school of artistic science is to integrate the spirit of Chinese aesthetics with a consciousness of the community with a shared future for mankind, and to create art works and art theories that belong to this era.

Key words: artistic science, Chinese school of thought, international, worldwide, global

(责任编辑　　杨伊佳)

① Ales Erjavec, “Aesthetics and/as Globalization: An Introduction,” in Ales Erjavec (ed.), *International Yearbook of Aesthetics*, Vol 8 (2004), p. 8.